



Marges

Revue d'art contemporain

15 | 2012

Démocratiser l'art [contemporain]

La Triennale 2012, « Intense proximité »

Paris, Palais de Tokyo et lieux associés, 20 avril – 26 août 2012

Jérôme Glicenstein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/376>

DOI : 10.4000/marges.376

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 168-169

ISBN : 978-2-84292-354-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « La Triennale 2012, « Intense proximité » », *Marges* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/376> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.376>

© Presses universitaires de Vincennes

La Triennale 2012

« Intense proximité »

Paris, Palais de Tokyo et lieux associés, 20 avril – 26 août 2012

« Intense proximité » met au défi les pratiques habituelles de la critique, ne serait-ce que parce qu'il est assez difficile d'en situer les limites spatiotemporelles. Une intervention de Rirkrit Tiravanija a lieu avant même l'ouverture officielle, des textes sont publiés sans que l'on sache très bien s'ils font ou non partie de l'événement, une liste de lieux est associée – Grand Palais, Louvre, Bétonsalon, Laboratoires d'Aubervilliers, CREDAC, Instants chavirés, Musée Galliera – sans que soit bien définie l'étendue de leur participation... Au sein même de l'espace principal d'exposition – le Palais de Tokyo – la distinction est également difficile à faire entre ce qui relève de la programmation du Site de création contemporaine et ce qui relève de la triennale proprement dite. Enfin, l'exposition elle-même – du fait de la masse d'objets présentés, de leur hétérogénéité et de l'absence d'informations complémentaires dans les salles – rend particulièrement difficile la production d'un commentaire à son sujet. Ceci étant dit, les incertitudes qui viennent d'être

évoquées ne font que refléter les enjeux multiples et parfois contradictoires de cette exposition.

Certains renvoient directement à l'histoire du Palais de Tokyo, bien que ce lieu ait été associé presque arbitrairement au projet. En effet, non seulement la coïncidence de l'inauguration de la Triennale et du Palais de Tokyo rénové n'est pas complètement fortuite, mais on ne peut s'empêcher de penser aux innombrables événements du même ordre qui y ont eu lieu antérieurement – en 1937, 1942, 1947, 1984, 2002... –, sans compter la Biennale de Paris (1959) et autres projets liés au cinéma, à la photographie, au Musée d'art et d'essai ou à l'Institut des hautes études en arts plastiques, dont les traces subsistent encore ici et là. D'autres enjeux sont liés à la Triennale elle-même et à sa devancière, la « Force de l'art », une proposition de Dominique de Villepin ayant abouti à deux expositions aux Grand Palais (2006 et 2009), qui s'était finalement soldée par un échec, le niveau de fréquentation et le retour critique étant très en-deçà de

ce qui avait été espéré. Cette manifestation ambitieuse visait à promouvoir la vigueur de la création contemporaine en France au travers d'une présentation spectaculaire au Grand Palais; la « Force de l'art » devenue Triennale semble quant à elle présenter une réévaluation de ce genre d'ambition. Désormais, il n'est plus question de s'adresser au public le plus large, il n'est plus question de promouvoir l'art produit en France, il n'est d'ailleurs peut-être plus question d'art.

De ce point de vue, les principaux enjeux de la Triennale sont sans doute à rechercher dans la démarche du commissaire, Okwui Enwezor. Celui-ci s'est fait connaître par des expositions engagées et en particulier par le programme de manifestations en tout genre développé entre 1999 et 2002 autour de la 11^e Documenta (l'exposition elle-même ne constituant que l'une des cinq « plateformes » qu'il avait mises en place). Ce qui faisait à l'époque la grande singularité de la démarche d'Enwezor, tenait à sa volonté de placer les visiteurs face à des pratiques à la fois artistiques et ethnographiques, sociales, activistes – pratiques parfois très éloignées à tous points de vue du monde de l'art occidental. Cette démarche avait suscité l'agacement de nombre d'esthètes mais elle lui avait simultanément valu d'être reconnu comme un pourvoyeur d'idées nouvelles, ce qui lui avait permis de réaliser des projets du même ordre dans d'autres contextes, de Gwangju à Johannesburg.

La Triennale 2012 évoque assez directement la pratique d'Enwezor et c'est ce qui explique que s'y côtoient des « participants » aussi différents que Claude Lévi-Strauss, Rirkrit Tiravanija ou Luc Delahaye. Ce qui rapproche des démarches aussi hétérogènes tient sans doute à l'idée selon laquelle les auteurs exposés seraient autant témoins qu'acteurs du monde dans lequel ils évoluent – d'où

l'expression de « poétique de l'ethnographie » associée à l'exposition. Parfois, pourtant, les choix et rapprochements semblent un peu curieux. Pourquoi avoir présenté les œuvres de Chris Ofili aux côtés de celles de Lothar Baumgarten et Wilfredo Lam? Ou les photographies de prostituées de Jean-Luc Moulène à proximité des interventions post-féministes d'Ewa Partum? On a parfois l'impression d'être face à des messages brouillés que rien ne viendrait justifier, si ce n'est le regard autoritaire du commissaire. À moins qu'il ne s'agisse d'intentions moins avouables? En 2003, lors d'une discussion organisée par la revue *Artforum* sur le thème de la « globalisation et des expositions à grande échelle », Enwezor avait été accusé à mots couverts de faire le jeu du marché de l'art international en y important des artistes issus de la périphérie. Il est difficile de ne pas voir que la question n'a pas complètement perdu de son actualité au Palais de Tokyo. Des vedettes du marché telles que Chris Ofili y côtoient en effet des artistes en passe de le devenir: Barthélémy Toguo, Adel Abdessemed ou Yto Barrada.

Quoi qu'il en soit de ces enjeux on retiendra sans doute de la Triennale 2012 que la présentation y laisse souvent à désirer: l'exposition est à la fois labyrinthique et sans fin; les projections vidéo – parfois en pleine lumière – sont peu accessibles; le visiteur enfin est le plus souvent laissé seul face à des objets complexes sans pouvoir aisément accéder aux explications, à moins d'avoir acheté le catalogue... Ce dernier point est peut-être le plus pénible: des prises de position ambiguës, complexes, exigeantes échouent à attirer l'attention et semblent vides de contenu par le simple fait de l'absence d'informations à portée de main.

Jérôme Glicenstein